



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

El teatro áureo y los Estudios de Género

Autor/es

ANE ATXA CRISTÓBAL

Director/es

JULIAN TOMÁS BRAVO VEGA

Facultad

Facultad de Letras y de la Educación

Titulación

Grado en Lengua y Literatura Hispánica

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2018-19



El teatro áureo y los Estudios de Género, de ANE ATXA CRISTÓBAL
(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los
titulares del copyright.

TRABAJO FIN DE GRADO

Título

El teatro áureo y los Estudios de Género

Autor

Ane Atxa Cristóbal

Tutor/es

Julián Tomás Bravo Vega

Grado

Grado en Lengua y Literatura Hispánica [603]

Facultad de Letras y de la Educación

Año académico

2018/19



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Índice

1. Resumen / Abstract	3
2. Introducción y objetivos	5
3. Marco teórico	7
4. Desarrollo	13
4. 1. Los personajes femeninos	
4. 2. Interrelación entre los personajes	
4. 3. La influencia de la religión cristiana	
4. 4. Las relaciones amorosas	
5. Conclusión	27
6. Bibliografía	29
7. Anexo	33

1. Resumen / Abstract

Resumen

En este ensayo realizo una aproximación a la metodología feminista y sus principales ideólogas. Estudiosas como Simone de Beauvoir y su *Segundo sexo* o Victoria Sau y su *Diccionario ideológico feminista* son algunas de las mujeres citadas.

Mediante sus teorías he realizado un estudio de un corpus teatral compuesto por ocho obras de los dramaturgos más representativos del Siglo de Oro: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Estos títulos han sido empleados para ejemplificar conceptos clave de la sociedad barroca como la domesticidad, la sumisión, el honor o la religiosidad, entre otras.

En las antípodas de estas doctrinas, también he empleado *El ángel del hogar* de M^a Pilar del Sinués para estudiar la perpetuación del sistema patriarcal desde el siglo XVII hasta la actualidad.

Términos clave: estudios de género, feminismo, patriarcado, Siglo de Oro, teatro

Abstract

In this essay I make an approach to the feminist methodology and its main ideologues. Scholars like Simone de Beauvoir and her *Second Sex* or Victoria Sau and her *Feminist Ideological Dictionary* are some of the women aforementioned.

Through their theories I have made a study of a narrative corpus composed of eight works by the most representative dramatists of the Spanish Golden Age: Lope de Vega, Tirso de Molina and Calderón de la Barca. These titles have been used to exemplify key concepts of Baroque society such as domesticity, submission or honor, among others.

In the antipodes of these doctrines, I have also used *The Angel of the Home* by M^a Pilar del Sinués to study the perpetuation of the patriarchal system from the 17th century to the present.

Keywords: gender studies, feminism, patriarchy, Spanish Golden Age, theatre

2. Introducción y objetivos

En este ensayo voy a realizar una aproximación a los Estudios de Género, con especial énfasis en el método feminista, a partir de textos teatrales del Siglo de Oro. Debido a la ingente producción literaria de este periodo, he seleccionado un corpus narrativo compuesto por ocho obras dramáticas de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Estos títulos me permitirán ejemplificar los aspectos más característicos en la construcción prototípica de los personajes femeninos del teatro áureo.

Los tres autores escogidos son los máximos exponentes de la dramaturgia española del siglo XVII y cada uno de ellos representa a una generación literaria distinta. Félix Lope de Vega es el apoderado de la primera generación que rompió con el canon teatral establecido. En 1609 publica su *Arte nuevo de hacer comedias*, un ensayo en el que plasma estas novedades del teatro español. Sucesor de esta innovación es Tirso de Molina, pupilo de Lope y representante de la segunda generación barroca. Por último, Pedro Calderón de la Barca, pertenece a la tercera generación, quien se erigiría a mediados de siglo como el dramaturgo más aclamado por parte del público. El éxito de estos autores ha sobrevivido al paso del tiempo y hoy en día son considerados como algunos de los mejores literatos de la historia de la literatura hispánica.

La gran relevancia alcanzada por estos autores y sus obras es lo que ha ocasionado mi interés para profundizar en este periodo literario, pero desde un enfoque distinto al que había empleado hasta ahora en este tipo de lecturas. Esta variación está suscitada por el auge de la conciencia de género y, en especial por el aumento de la lucha feminista y la búsqueda de la igualdad entre hombres y mujeres. Esto se debe a que, a pesar de ser obras escritas hace unos cuatro siglos, algunos de los comportamientos que en ellos se reflejan hoy en día están de plena actualidad, por desgracia. De este modo, a partir de la revisión de los tópicos empleados en la construcción de personajes femeninos, podemos observar cómo muchos de los conceptos aún tienen cabida en nuestro modelo de sociedad para un amplio porcentaje de la población.

Debido a la pervivencia de este tipo patrones sociales considero interesante analizar, desde la óptica de una mujer del siglo XXI, el papel que estos personajes desempeñan en la estructura argumental y cómo durante muchos años se ha empleado la literatura como propaganda del sistema patriarcal.

Por eso considero conveniente realizar una revisión de estas obras según los Estudios de Género y, en especial, aplicando el método feminista para recapacitar sobre las preconcepciones atribuidas al género femenino, las interrelaciones entre hombres y mujeres, el empleo del lenguaje como vía perpetuadora del patriarcado, etc. En definitiva, la intención de este trabajo es analizar el papel femenino en el teatro del Siglo de Oro desde el punto de vista de una mujer contemporánea y, en la medida de lo posible, invitar a reflexionar al respecto.

3. Marco teórico

Para la elaboración de este ensayo, voy a centrar mi interés en los estudios de género, concretamente en el enfoque feminista, y en varias obras teatrales del Siglo de Oro. Para ello, he procedido a la lectura pormenorizada, y el correspondiente análisis, de cada una de las obras que conforman el corpus narrativo de este trabajo. Los ocho títulos seleccionados para estudiar y ejemplificar la construcción de los personajes femeninos son los siguientes: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1604 – 1613)¹, *Fuente Ovejuna* (1619) y *El caballero de Olmedo* (1620) de Lope de Vega; *El burlador de Sevilla* (1612 – 1625) y *Don Gil de las calzas verdes* (1635) de Tirso de Molina y, finalmente, *La vida es sueño* (1635), *El médico de su honra* (1637) y *El alcalde de Zalamea* (1651) de Calderón de la Barca.

A pesar de haber leído con anterioridad muchas de estas obras, necesitaba llevar a cabo una relectura. No obstante, esta vez he centrado mi interés en pequeños detalles que no había sido capaz de apreciar, quizás por inmadurez, quizás por desconocimiento o quizás por lo instaurada que está la estructura patriarcal en la sociedad, que hace que sean incluso pasados por alto y tomados como ordinarios.

Además de las fuentes originales pertinentes, también he complementado el análisis de mi ensayo con la lectura de *El ángel del hogar* (1859), obra de la zaragozana María del Pilar Sinués (1835-1893). Esta obra destaca por poseer un marcado carácter ético y educacional sobre la vida que debía llevar la perfecta esposa, madre y cristiana en el siglo decimonónico. También he completado este estudio con las lecturas feministas de *El segundo sexo* y *Aproximaciones a la teoría crítica feminista* de Simone de Beauvoir y Rosa Cobo Bedia, respectivamente, obras ambas en el extremo ideológico opuesto al título de Sinués. Sin embargo, estos no son los únicos textos feministas consultados.

El ángel del hogar, a pesar de distanciarse en doscientos años de las obras que conforman la base de mi trabajo, comparte plenamente los ideales moralistas en la educación de las mujeres respecto a valores como la domesticidad, la obligación religiosa, el matrimonio ligado a la maternidad, la educación cristiana de los hijos y los valores que esta transmite a la perpetuación de la sociedad patriarcal, las relaciones entre los diferentes personajes de los títulos seleccionados, etc. Estos preceptos sociales fueron

¹ Resulta imposible establecer una fecha exacta para esta y otras obras citadas.

recopilados con anterioridad por Lope de Vega en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. En concreto, el dramaturgo crea un abecedario de la mujer perfecta² en el siglo XVII. Este comienza con los deberes de la mujer en el verso 408 del primer acto y se prolonga hasta el verso 447, dotando a cada letra que conforma el alfabeto una función o deber que cumplir a su esposa. Esta recopilación de los deberes de la mujer o buena esposa que realizan María del Pilar Sinués y Félix Lope de Vega en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* nos permite dotar de una base teórica y fundamentada a los aspectos que van a regir los cánones sociales de las mujeres del barroco español. De esta manera, las obras teatrales seleccionadas ponen de manifiesto la situación sociocultural en la que se encontraban las mujeres en el siglo XVII y *El ángel del hogar* hace lo propio con las mujeres del siglo XIX. No obstante, estos no son los primeros manuales sobre el comportamiento femenino, ya que tenemos Fray Luis de León publicaría en 1584 su obra *La perfecta casada*, dónde expondría como debían actuar en el matrimonio.

La escasa evolución de la situación de las mujeres de los siglos XVII a XIX es la causa fundamental del auge que han tenido los estudios de género en las ciencias sociales y en las humanidades durante el último siglo. Se puede decir que el reconocimiento de la situación de desigualdad de ciertos sectores de la sociedad ha sido el motor del cambio que se está produciendo. Los Estudios de Género están englobados en los Estudios Culturales, los cuales abarcan a su vez multitud y muy variadas disciplinas como, por ejemplo, la economía política, la teoría de los medios de comunicación, la antropología cultural, la ideología, la etnografía, etc.

Los Estudios de Género surgieron en el siglo XX para estudiar aquellos factores que habían sido excluidos o que no se tenían en cuenta hasta ese momento y considerar el alcance que estos tienen. Esta disciplina incluye a su vez los estudios del hombre, de la mujer y los estudios LGTB o *queer*. Este tipo de estudios genera más interés en el mundo anglosajón, que ya ha empezado ofrecer especializaciones en este ámbito y cada vez tienen más aceptación, gracias en gran medida al cambio de mentalidad y a la cada vez mayor aceptación de las múltiples identidades de sexo y de género.

De todas las posibilidades que ofrecen los Estudios de Género he optado por analizar las obras teatrales desde la teoría feminista. Esto nos permitirá realizar una comparación entre los preceptos que se asociaban a las mujeres en el siglo XVII y la

² Vid anexo 1 (pág. 32).

postura defendida por el feminismo del siglo XX. La primera vez que se acuñó el término “feminismo” se hizo en el siglo XIX, aunque su significado distaba mucho del actual.

Aunque la teoría feminista ha cobrado una mayor relevancia a partir del siglo XX, existen múltiples ejemplos de autores anteriores que comenzaron a defender la figura de la mujer. En la Baja Edad Media destaca la figura de Christine de Pizan con los títulos *La epístola al Dios de Amores* (1399) y *El libro de la ciudad de las damas* (1405). En dichas obras, ambas enmarcadas en plena querella de las mujeres³, es “la primera vez que vemos a una mujer tomar su pluma en defensa de su sexo” (Beauvoir, 2008). Este hecho nos sitúa ante un primer movimiento feminista, que los estudiosos prefieren considerar protofeminismo. Este término va a englobar a todos los movimientos en defensa de los derechos de las mujeres anteriores a la Revolución Francesa. Otros personajes relevantes de este feminismo premoderno son Margarita de Navarra con su *Heptamerón* (1558), quien es considerada “la primera defensa del papel de la mujer casada” (Oria Osés, 1989:65); Anna María van Schurman, quien reivindicará la educación para las mujeres en sus obras *¿Es el estudio de las letras adecuado para una mujer cristiana?* (1646) y *Sobre la capacidad de la mente femenina para el aprendizaje* (1640) o Marie de Gournay, quien escribió títulos como *Sobre la igualdad de hombres y mujeres* (1622) o *Quejas de las mujeres* (1626), en los cuales argumentaba que las únicas diferencias entre hombres y mujeres son físicas. Sin embargo, estos personajes son solo una muestra de lo que se desarrollaría con mayor relevancia a partir del siglo XVIII.

A pesar de estos primeros intentos reformadores, el gran cambio en los Estudios de Género y en la metodología feminista se produjo en el siglo XX. Los estudios de la mujer son los que más importancia están cobrando gracias al auge de los movimientos que reivindican la igualdad entre ambos sexos. Mediante este tipo de teorías se pretende dar visibilidad a las creaciones realizadas por mujeres. Muchos críticos feministas apuntan que la experiencia de las mujeres les conduciría a valorar las obras de manera diferente de sus colegas masculinos Pero los estudios de la mujer no solamente centran su atención en la autoría femenina o su figura, sino que también centran su atención en el hombre, ya que:

³ La Querella de las mujeres abarcó desde el siglo XIV hasta el XVIII. Se trató de un debate en torno a la relación entre los hombres y las mujeres, así como la defensa de la figura femenina frente a la misoginia.

“Consecuentemente, estudia el canon dominado por lo masculino para comprender cómo los hombres han utilizado la cultura para promover su dominación sobre la mujer.

Según las teorías feministas, la subordinación de la mujer comenzó en las sociedades primitivas, en las cuales la mujer era un objeto de intercambio entre familias en las que dominaba el padre y era utilizada para establecer alianzas por medio del matrimonio.” (Ryan, 1999:119).

Siguiendo esta idea, no podemos obviar *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. Esta autora, de entre todos los tipos de feminismo que surgieron en el siglo XX (abolicionista, radical, marxista, cultural...), va a realizar una férrea defensa del feminismo de igualdad. Para ello, fundamenta sus estudios sobre la mujer en la exposición de la dicotomía hombre – mujer. Simone de Beauvoir postula en *El segundo sexo* que “la humanidad es masculina. El hombre no define a la mujer por sí misma sino en relación con él; no la ve como un ser autónomo... Él es el Sujeto, él es el Absoluto; ella es el Otro.” (2008:4) Es decir, la mentalidad imperante hasta este siglo postulaba la existencia del hombre por sí mismo, sin precisar de un elemento de comparación para probarla, mientras que la mujer existe con relación al hombre. Este planteamiento, al igual que señala Beauvoir, guarda una clara similitud con el episodio bíblico que narra el origen de Eva a partir de la costilla de Adán. Esto condiciona el papel de la mujer, de modo que “ella no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea; [...] para él, ella es sexo” (Beauvoir, 2008:4). En esta obra, Beauvoir se cuestiona por qué la reciprocidad existente entre lo Uno y lo Otro no se ha aplicado también a los sexos, lo que ha supuesto la asunción de la soberanía masculina. La autora dilucida sobre este hecho, ya que su sumisión no se debe a una clara minoría respecto a los hombres o por algún acontecimiento determinado, sino que estas “viven dispersas entre los hombres” condicionadas por su entorno. Sin embargo, esta sumisión no está supeditada a un aspecto biológico, ya que “no se nace mujer: se llega a serlo”. Esto evidencia que la subordinación femenina es un producto social, por lo que la justificación biológica de superioridad empleada por el sexo masculino no tiene sentido.

Rosa Cobo Bedía defiende en *Aproximaciones a la teoría crítica feminista* que “la teoría feminista pone al descubierto todas aquellas estructuras y mecanismos ideológicos que reproducen la discriminación o exclusión de las mujeres de los diferentes ámbitos de

la sociedad. [...] lo que este marco de interpretación de la realidad pone de manifiesto es la existencia de un sistema social en el que los varones ocupan una posición social hegemónica y las mujeres una posición subordinada”. (Cobo Bedía, 2014:9) Para Celia Amorós “la teoría feminista constituye un paradigma, un marco interpretativo que determina la visibilidad y la constitución como hechos relevantes de fenómenos que no son pertinentes ni significativos desde otras orientaciones de la atención” (1998:22). Ambas autoras hacen hincapié en la función de visibilización que persiguen las teorías feministas.

Otras autoras prefieren enfatizar la importancia de la educación para revertir esta situación de desigualdad entre hombres y mujeres. Mary Wollstonecraft publicó en 1792 la obra *Vindicación de los derechos de la mujer*, donde expone su teoría de que la igualdad entre ambos sexos y el progreso de la humanidad se alcanzará mediante la mejora educativa de las mujeres⁴. Otra autora que incide en este aspecto es Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1929), ya que la educación dotaría a las mujeres de mayor libertad. Sin embargo, en esta ocasión recalca las diferencias existentes entre los hombres y las mujeres argumentando que, ante las mismas capacidades, las posibilidades del sexo masculino de desarrollarlas son mayores.

Victoria Sau, activista feminista, escribió múltiples libros en apoyo al feminismo como *Manifiesto para la liberación de la mujer* (1974) o *Ser mujer, el fin de una imagen tradicional* (1986). No obstante, su principal aportación a la causa es el *Diccionario ideológico feminista* (1981), en el que recoge términos clave para la teoría feminista, como género, machismo o patriarcado. Además, en este diccionario encontramos una de las definiciones de feminismo que mayor repercusión ha alcanzado:

“El feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación, y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquélla requiera.” (2000:121-122)

⁴ “Hasta que no se eduque a las mujeres de modo más racional, el progreso de la virtud humana y el perfeccionamiento del conocimiento recibirán frenos continuos.” (Wollstonecraft, 1994).

Sin embargo, hay feministas mucho más radicales, como Gayle Rubin. Esta autora publicó el artículo *El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo* que resultó fundamental para el desarrollo de la perspectiva de géneros. En este texto defiende que “el movimiento feminista tiene que soñar con algo más que la eliminación de la opresión de las mujeres: tiene que soñar con la eliminación de las sexualidades y los papeles sexuales obligatorios.” (Rubin, 1986:136) Esta visión del sexo biológico como causa de la desigualdad propone un escenario en el cual la única posibilidad de igualdad real se alcanzaría mediante la supresión de los sexos.

Las autoras mencionadas son tan solo una muestra de la creciente concienciación con el feminismo y su necesidad para progresar como sociedad. Todas estas corrientes, ya sean las más radicales o aquellas que tan solo representaban un protofeminismo, ponen de manifiesto la necesidad de la mujer de tomar conciencia de su problemática. Solamente si reconocen la sumisión falocéntrica y el sistema patriarcal al que están sometidas, podrán luchar por la igualdad entre ambos géneros. Esto puede equipararse con la teoría socrática mediante la cual se reconoce la propia ignorancia para poder aprender. Las mujeres necesitamos ser conscientes de nuestro sometimiento para luchar por la equiparación. Es imposible que enmendemos un problema si no reconocemos los síntomas de este.

Precisamente este es el aspecto fundamental que pretendo abordar en este ensayo. A partir de la lectura pormenorizada de las ocho obras teatrales seleccionadas y de la antítesis ideológica que representa *El ángel del hogar* de Sinués, procuraré analizar cómo la literatura se ha empleado como un instrumento perpetuador de la sociedad patriarcal imperante. Además, la extensa producción literaria de índole androcéntrica desarrollada durante los Siglos de Oro puede deberse a este aumento de la conciencia de la mujer sobre su situación. Las primeras muestras del feminismo premoderno tienen su origen en los siglos XIV y XV, por lo que no es de extrañar que aumentasen las obras que pretenden perpetuar la superioridad masculina, es decir, que mantuvieran el *statu quo*.

4. Desarrollo

Como hemos podido observar, los manuales sobre la educación de la mujer ideal surgen como una respuesta a las nuevas corrientes protofeministas. Son varias las mujeres que comienzan a darse cuenta de la realidad de su situación, una posición de clara desigualdad respecto a los hombres. Este despertar ideológico ponía en peligro el sistema patriarcal desarrollado durante muchos siglos, una situación que la mayoría de los hombres no iba a consentir. Por ello, como plantea Anne J. Cruz, “en su afán de mantener el *estatus quo*, las sociedades patriarcales han atribuido un valor ‘masculino’ a ciertas características, como la autoridad, la razón, el juicio, y la disciplina, precisamente porque es por medio de ellas que el hombre mantiene el poder en la sociedad.” (1990:256). En contraposición a este enaltecimiento de las cualidades masculinas que permiten conservar las estructuras sociales, encontramos la concepción de la mujer como mero soporte de esa supuesta superioridad.

4.1. Los personajes femeninos

Este papel de la mujer como sustento de la preeminencia masculina en la sociedad también se traslada al corpus narrativo que nos atañe. De esta selección de obras destaca la polarizada presencia de personajes en función de su género, algo muy habitual en el teatro barroco. En la siguiente tabla podemos apreciar cómo la cantidad de personajes femeninos es claramente inferior al número de personajes masculinos.

Título	Pers. femeninos	% Pers. femeninos	Pers. masculinos	% Pers. masculinos	Pers. en total
Don Gil de las calzas verdes	3	17,65	14	82,35	17
El alcalde de Zalamea	3	23,08	10	76,92	13
El burlador de Sevilla	5	25,00	15	75,00	20
El caballero de Olmedo	4	30,77	9	69,23	13
El médico de su honra	5	41,67	7	58,33	12
Fuenteovejuna	4	20,00	16	80,00	20
La vida es sueño	2	22,22	7	77,78	9
Peribáñez	4	13,33	26	86,67	30
Total	30	22,39	104	77,61	134

Tabla 1. Relación de personajes en el corpus seleccionado.

Como se puede observar en la tabla superior, en cifras objetivas, la obra dramática que posee un mayor porcentaje de personajes femeninos con nombre propio⁵ es *El médico de su honra* con un 41,67%. En el otro extremo encontramos *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, que posee únicamente un 13,33%. Entre las ocho obras tan solo hay 30 personajes femeninos frente a los 104 masculinos, es decir, la presencia de mujeres representa el 22,39% de los personajes totales, un porcentaje muy reducido si tenemos en cuenta que hay más de 134 personalidades⁶.

No obstante, esta escasa presencia cuantitativa no es azarosa, ya que los personajes femeninos también se encuentran en un segundo plano en cuanto al argumento de las obras se refiere. Los temas dominantes en el teatro áureo son el amor y el honor, por lo que en la gran mayoría de los casos, las mujeres actúan como meros soportes o complementos para el desarrollo de la acción de los protagonistas masculinos, es decir, la mayoría de las veces presentan un comportamiento pasivo, mientras los personajes masculinos indican las acciones y decisiones que estas deben tomar. Los únicos personajes que toman la iniciativa y muestran un comportamiento activo son aquellos que se travisten y con apariencia masculina se hacen dueñas de sus propias acciones. Podríamos decir que es necesario ese juego de máscaras, que les hace asemejarse físicamente a los hombres, para que dejen a un lado el papel de sumisión que se pretende atribuir a la mujer. Sin embargo, a pesar de ser personajes subordinados a la acción preeminente del hombre, su presencia resulta vital para el devenir de las obras. Esta ineludible presencia femenina es evidente, por ejemplo, en el caso de *El alcalde de Zalamea*. La belleza de Isabel es el motivo por el cual el sargento selecciona la casa de Pedro Crespo para su superior⁷. Sin este encuentro con el capitán, a pesar del papel pasivo de mujer-objeto que representa Isabel, el ejército no hubiera prolongado su estancia en Zalamea y el desarrollo del drama hubiera sido completamente distinto. En este aspecto podemos encontrar similitudes con *El ángel del hogar* de Sinués. En dicho manual, la autora pretende educar a las mujeres para que acepten su papel secundario en la sociedad y sean conscientes de la labor vital a la que se enfrentan: una vida de servilismo

⁵ Para este estudio se han tenido en cuenta únicamente los personajes, tanto femeninos como masculinos, con nombre propio.

⁶ Aunque hay 134 personajes con nombre propio, hay otros personajes, como músicos o villanos, que no están representados en los porcentajes.

⁷ Vid anexo 2 (pág. 33).

matrimonial que facilite la vida de sus respectivos maridos en todos los ámbitos, incluido el sexual y la procreación.

La presencia de los personajes femeninos se hace efectiva por oposición a la del hombre. Es decir, las tramas argumentales de todas las mujeres que aparecen en el corpus narrativo dependen directamente de la existencia de un personaje masculino. Son varios los ejemplos de esta supeditación varonil. Por ejemplo, en *El caballero de Olmedo*, la rebeldía mostrada por Inés ante la decisión de su padre de casarla con Rodrigo podría resultar en un intento por demostrar su independencia como mujer. Pero una vez mostrada esta capacidad para tomar sus propias decisiones, automáticamente decide entregar su libertad a Don Alonso⁸ e incluso lo nombra su dueño y señor, es decir, lo único que ha hecho su personaje es cambiar el personaje masculino al que debe sumisión.

Otro aspecto fundamental de los personajes femeninos es la manera en la que son descritos. Para ello, debemos centrar nuestra atención en la prosopografía y la etopeya, es decir, la apariencia física y la personalidad y las acciones, respectivamente.

Es recurrente la mención a la belleza y la juventud de los personajes femeninos para justificar la locura de amor de los hombres hacia ellas. La belleza de las jóvenes en la mayoría de las ocasiones está directamente proporcionada con su alcurnia, aunque hay excepciones, como el caso de Isabel en *El alcalde de Zalamea*, quien destaca por su físico, a pesar de ser villana. Los personajes masculinos hablarán de manera despectiva de aquellas mujeres cuya apariencia no sea de su agrado o que hayan envejecido. Ejemplo de esto último lo podemos encontrar en una conversación entre Mota y Don Juan en *El Burlador de Sevilla* con el juego de palabras entre vejez y Vejer de la Frontera⁹. Aunque en el aspecto físico lo que más relevancia va a tener es la vestimenta, ya que esta va a determinar las acciones que pueden o no realizar y su relación con los hombres. Las mujeres, para mantener satisfechos a sus maridos o con el ánimo de conquistar uno que merezca la pena, se preocupan por su físico. Este aspecto también lo encontramos en el siglo XIX con *El ángel del hogar*, que defiende la necesidad de mostrarse atractiva para el marido. La importancia de este hecho la podemos apreciar en la intervención de Mencía en *El médico de su honra* al recibir inesperadamente a Gutierre¹⁰. Respecto a los roles

⁸ Vid anexo 3 (pág. 34).

⁹ Vid anexo 4 (pág. 34).

¹⁰ Vid anexo 5 (pág. 35).

marcados por la vestimenta, el ejemplo más claro lo encontramos en *La vida es sueño* con el personaje de Rosaura. En la primera escena aparece Rosaura vestida como un hombre y portando una espada. En este momento nadie es consciente de la deshonra que ha sufrido, por lo que ella es la responsable de vengar su ofensa. Sin embargo, tras confesarle a Clotaldo el agravio que ha sufrido, recupera su apariencia femenina, ya que ahora hay un hombre conocedor de su desdicha que puede vengarla. Este juego de máscaras que lleva a cabo Rosaura¹¹ nos permite apreciar la importancia de la apariencia para determinar qué actos puede realizar cada género. Mientras lleva el disfraz masculino, es una mujer libre, segura e independiente; pero una vez recupera la vestimenta femenina, la sumisión y la dependencia del hombre también regresan. El disfraz empleado por los personajes es una clara manera de enfrentarse al sistema. Ejemplo de ello es el juego de máscaras realizado por doña Juana en *Dón Gil de las calzas verdes*, vital para el desarrollo de la obra. Tirso de Molina, a través del travestismo, consigue enfrentar al individuo, encarnado por doña Juana, con la sociedad, que esperaba una respuesta pasiva de la agraviada. Sin embargo, el papel activo que toma para recuperar su honra es un rasgo atípico para los cánones femeninos del siglo XVII español.

La apariencia de las mujeres, como hemos podido comprobar, condiciona claramente la etopeya de estas. Si visten ropajes femeninos, su comportamiento se corresponderá con el de una mujer, es decir, sumisión y aceptación. Por el contrario, si los ropajes son masculinos favorecen una conducta mucho más varonil, mostrando iniciativa y valentía. De hecho, el uso del pantalón en la escena teatral estuvo prohibida para las mujeres por acentuar las caderas y los muslos, zonas eróticas femeninas¹².

4.2. Interrelación entre los personajes

A la hora de estudiar este apartado debemos tener en cuenta dos factores: la clase social y el género. Independientemente de si se trata de personajes femeninos o masculinos, las intervenciones de los personajes con distintas clases sociales van a mostrarnos un sujeto dominante y otro dominado. Estos se corresponden con la clase social superior y la inferior, respectivamente. Esta estamentización se va a mantener

¹¹ Vid anexo 6 (pág. 35).

¹² “Las travestidas quieren escapar, sobre todo, a una familia hostil y a la miseria; [...] el carnaval y el jaleo permiten una inversión temporal de los papeles, así como el teatro y la literatura, en que el argumento de la conquista amorosa bajo disfraz es banal”. (Bard, 2012:17)

durante toda la obra entre las interacciones directas como, por ejemplo, la relación entre señores y lacayos.

Sin embargo, en las interacciones entre personajes de distintos géneros vamos a observar distinta tipología de relación dependiendo de si tiene lugar entre mujeres, hombres o mujer y hombre.

Los personajes masculinos mantienen actitudes de superioridad respecto a las mujeres, ya que la sociedad en la que viven les permite creer en esa preeminencia. Son constantes las referencias despectivas entre los personajes masculinos hacia las mujeres, como la referencia del Comendador en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* a la fealdad de las mujeres casadas o la expresión “¡rigurosa mujer!” que dedica a Inés tras saber que le rechaza. En el extremo opuesto a esta ideología encontramos una conversación entre Pedro y Juan en *El alcalde de Zalamea*¹³.

Si bien Pedro no reconoce la igualdad absoluta entre ambos géneros y solo alude a la maternidad, esta es una de las primeras muestras de respeto hacia las mujeres en una sociedad tan patriarcal. Además, hay que tener en cuenta que el teatro servía como adoctrinamiento para extender unos determinados preceptos morales y sociales, por lo que esta intervención es un gran paso en la lucha por la igualdad. Sin embargo, este tipo de muestras son tan escasas, que podemos decir que la teoría feminista defendida por Cobo Bedía (2014:9) encaja perfectamente con las relaciones entre los personajes masculinos y los femeninos, ya que los primeros son conscientes de su superioridad respecto a la mujer y la posición de subordinación que esta ocupa.

Debido a esta autoconcepción de inferioridad respecto a los hombres, los personajes femeninos mostraban una clara sumisión y obediencia a la figura masculina, incluso cuando la interacción se produce entre dos personajes femeninos. Por lo general, la presencia de mujeres en las obras será en forma de parejas. Una de ellas optará por el respeto absoluto a los estándares de la sociedad, mientras que la otra mostrará una actitud más desafiante. Los celos entre ellas serán un rasgo característico como, por ejemplo, los que manifiesta Leonor al creer que Fernando también pretende a Inés en *El alcalde de Zalamea*¹⁴. No obstante, también vamos a encontrar mujeres que muestran iniciativa propia y una actitud activa ante la injusta situación social que viven. La razón por la que

¹³ Vid anexo 7 (pág. 36).

¹⁴ Vid anexo 8 (pág. 36).

mayormente va a actuar de esta manera es para recuperar la honra perdida. Aunque esta no será por decisión propia, sino por la inactividad de los hombres por ayudarlas a recuperarla o vengarla. Como muestra de este hecho, encontramos en *Fuenteovejuna* la defensa que hace Laurencia de su propósito de venganza si nadie la ayuda¹⁵ o la exhortación de esta a las mujeres de la villa para que todas luchen por su honor¹⁶. Ambas intervenciones son sumamente innovadoras, ya que vemos como un personaje femenino reivindica activamente sus derechos frente a la pasividad del patriarcado.

Respecto a las interacciones entre ambos géneros, por lo general, la sociedad de la época va a juzgar negativamente que personajes femeninos y masculinos que no poseen un nexo familiar se relacionen. La correspondencia en este caso será de absoluto respeto por parte de las mujeres. Tratarán de mantener las distancias, evitarán el contacto y eludirán los encuentros en espacios cerrados y a solas. Toda prudencia es poca cuando se trata de proteger la honra y la apariencia.

Los hombres, desde su asumido papel de superioridad, y las mujeres, con la aceptación de su inferioridad, mantendrán una relación dominante-sometido. La sumisión y la obediencia van a ser características necesarias para perpetuar el sistema patriarcal. Adrienne Rich propone una definición de patriarcado que incide en esta opresión social de las mujeres.

“El patriarcado consiste en el poder de los padres: un sistema familiar y social, ideológico y político con el que los hombres —a través de la fuerza, la presión directa, los rituales, la tradición, la ley o el lenguaje, las costumbres, la etiqueta, la educación, y la división del trabajo— determinan cuál es o no el papel que las mujeres deben interpretar con el fin de estar sometidas al varón en toda circunstancia.” (Rich, 2019:106)

Los personajes femeninos de la literatura, como señala Anne J. Cruz, son una gran muestra de la sociedad renacentista, aunque no deben tomarse como un fiel reflejo. Esto se debe a que no solo muestran los hechos sociales de manera objetiva, sino que también se muestra la subjetividad de cada autor (1990:257), aunque la realidad innegable era la sumisión de las mujeres al género masculino, primero al padre y posteriormente al marido. Obedecer al hombre y esmerarse en conseguir su satisfacción van a ser las

¹⁵ Vid anexo 9 (pág. 36).

¹⁶ Vid anexo 10 (pág. 40).

máximas para los personajes femeninos, incluso si ello implica la pérdida de su independencia y la obligatoriedad de aceptar designios que no desean. Mas no podemos pensar que este rasgo se limita a la sociedad del siglo XVII, sino que M^a Pilar Sinúes en *El ángel del hogar* aduce esta supremacía masculina y la obligación de las mujeres de facilitar la existencia del hombre. Tanto los autores barrocos como la autora decimonónica esgrimen argumentos de índole religiosa, aludiendo al pecado original del Génesis, para justificar el comportamiento de servilismo femenino al hombre.

El uso del lenguaje y la influencia de la religión cristiana resultan vitales para la perpetuación de esta sociedad patriarcal. Será común el empleo de posesivos que aludan a la concepción de pertenencia de la mujer al hombre. Como muestra de ello encontramos en *El alcalde de Zalamea* la pregunta de Nuño a Mendo sobre pedir la mano de Isabel a su padre¹⁷ o a la decisión de don Juan de conquistar a doña Inés en *Don Gil de las calzas verdes*¹⁸. Además, también serán frecuentes las formas verbales de servir u obedecer, entre otros.

4.3. La influencia de la religión cristiana

Sin embargo, la sumisión no solo es una imposición del hombre hacia la mujer, sino que ellas mismas se someten voluntariamente a los designios masculinos. Esto se debe a la fuerte influencia de la religión cristiana en la sociedad y, en especial, en la educación. La Iglesia, a través de la *Biblia*, los mandamientos y los sacramentos, establece el decálogo de comportamiento de todo buen cristiano.

En el Génesis se narra el nacimiento de Eva, la primera mujer, a partir de la costilla de Adán (Gn 2:21-24). Esto posiciona a la mujer en una clara posición de dependencia respecto al hombre. Pero aquí no reside la única justificación de su inferioridad. La sumisión y la obediencia que las mujeres deben al género masculino son un castigo, porque Eva es la culpable de la expulsión del paraíso (Gn 3:6). A partir de este hecho, las mujeres fueron obligadas moral y socialmente a facilitar la existencia de los hombres como compensación a expulsión del Edén, lo que condenó a la humanidad a una existencia de sufrimiento y sacrificio. La propia *Biblia* hace continuas referencias a la

¹⁷ Vid anexo 11 (pág. 40).

¹⁸ Vid anexo 12 (pág. 40).

necesidad de obedecer para conseguir la felicidad y configurándose como el origen de la misoginia medieval que se ha perpetuado hasta nuestros tiempos.

La educación religiosa recibida por las mujeres es evidente en el corpus narrativo, especialmente en las obras de Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Los personajes femeninos han interiorizado que su fin último en la vida es satisfacer a sus maridos, padres e hijos. Es decir, a través de la educación cristiana han aprendido a ser sumisas, dóciles y abnegadas, llegando incluso a estar anuladas psíquicamente. Además, el cristianismo planteará en estas la dualidad pecado / virtud encarnada por Eva y María, respectivamente. Simone de Beauvoir también argumentará a favor de esta dicotomía, pero encarnada en un único individuo, ya que:

“la mujer es al mismo tiempo Eva y la Virgen María. Es un ídolo, una sirvienta, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas; es el silencio elemental de la verdad, es artificio, charlatanería y mentira; es la curandera y la hechicera; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo cuanto él no es y quiere ser, su negación y su razón de ser.” (2008:72)

Siguiendo los preceptos religiosos, las mujeres eran formadas como máquinas de procreación. No debían disfrutar de su sexualidad, sino emplear esta como un medio para la constitución de familias numerosas que aumentasen el número de efectivos militares, eclesiásticos y administrativos, es decir, la alta natalidad es el origen del proletariado, ya que el término proviene del latín *proles*, *prolis* (hijos). Las madres serán las encargadas de educar en los valores religiosos a toda su descendencia. Para ello, seguirán el decálogo y los sacramentos, con un énfasis especial en los cuatro primeros mandamientos. Los tres primeros son la clave para ser un buen cristiano, ya que son están directamente referidos a Dios. En cambio, el cuarto hace referencia a la importancia del modelo patriarcal de la sociedad.

Este modelo parental no era exclusivo del siglo XVII, sino que se mantendrá vigente hasta prácticamente el final de la dictadura franquista. Muestra de ello son *El ángel del hogar* de Sinués, en el siglo XIX, o la Sección Femenina liderada por Pilar Primo de Rivera, en el siglo XX, que promovieron este modelo familiar frente a las primeras y segundas olas del feminismo.

Sin embargo, la influencia de la religión cristiana en los personajes femeninos se aprecia especialmente en el hecho de que esta supone una vía de escape, casi de huida, de

los problemas. El ingreso en los conventos servía para rechazar un matrimonio concertado, como planea Inés en *El caballero de Olmedo*, y para devolver la honra a la familia después de una afrenta, como sucede en el caso de Isabel en *El alcalde de Zalamea*¹⁹ y por poco se repite con Rosaura en *La vida es sueño*. Esta opción estaba muy extendida, pues la religión cristiana creía que las mujeres, tras haber sido deshonradas, no tenían ningún tipo de valor social y que el único que aceptaría ser su esposo, a pesar de la gran carga que portaban, sería Dios.

La educación cristiana femenina también se va a caracterizar por la domesticidad y la creación de la institución del servicio doméstico, que se encargará de educar a las mujeres en labores como costura, cocina, cuidado infantil, etc. Los personajes femeninos, debido a su papel sumisión y obediencia, serán las responsables de las labores del hogar. Este hecho es la razón por la cual los escenarios del corpus narrativo varían en función del género de los personajes. Los hombres desarrollan la mayoría de sus acciones decorados de exterior, con multitud de viajes, lo que denota su actividad en la sociedad. Por el contrario, los decorados de las mujeres son de interior, en el amparo de la vivienda familiar, lo que evidencia su pasividad social. El hogar para las mujeres representaba la seguridad y una vez se atravesaba el umbral, se estaba expuesto a los peligros. Además, como la mayoría de sus acciones tienen lugar en casa, son comunes las acciones que tienen que ver con las labores domésticas. La mejor muestra del corpus narrativo que encontramos es la intervención de Casilda en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, en la que narra sus tareas al regresar su marido del campo²⁰. Acciones como prepararle la cena, poner la mesa, servirle el postre, etc. Esta domesticidad se perpetuó junto con el sistema patriarcal hasta el franquismo. Incluso en la actualidad, a pesar de los esfuerzos feministas, conservamos multitud de rasgos heredados del patriarcado como, por ejemplo, canciones infantiles en las que se indican las labores de las niñas (lavar, fregar, planchar, rezar, etc.) por las que no pueden ir a jugar.

4.4. Las relaciones amorosas

La consumación de las enseñanzas cristianas en la mujer se alcanza con el matrimonio y la maternidad. Estos dos conceptos son las máximas aspiraciones de vida de la mujer. La unión conyugal en las obras dramáticas representa la máxima expresión

¹⁹ Vid anexo 13 (pág. 41).

²⁰ Vid anexo 14 (pág. 41).

de la sumisión femenina a los designios masculinos. Son los padres quienes deciden con quién deben casarse sus hijas, incluso aunque estas no quieran al marido escogido, como sucede con el matrimonio concertado para doña Inés en *El caballero de Olmedo*²¹. Victoria Sau plantea en el *Diccionario ideológico feminista* que:

“El contrato matrimonio no es *nunca* un contrato entre hombre y mujer sino entre hombres para que quede legalmente establecido: 1º cuáles son la mujer o mujeres de las que se apropia el hombre por el matrimonio; 2º el colectivo masculino da su consentimiento a esta apropiación y se compromete a no utilizar ni arrebatar a la mujer matrimoniada, sin consentimiento del marido. [...] Cuando la mujer firma su contrato matrimonial en nuestra sociedad no lo hace en simetría con el hombre; lo que afirma es su reconocimiento al contrato entre hombres en virtud del cual su padre, presente o ausente, la traspasa a su marido.” (2000:190-191)

A pesar de esta desigualdad, las mujeres aspiran a conseguir el mejor marido posible. Por ello, las mujeres nunca alcanzan la libertad e independencia, pues solamente abandonan el hogar una vez se casan con otro hombre o ingresan en una orden. Es decir, dejan de servir a su padre para someterse a su marido o a Dios.

Un concepto fundamental en la sociedad es la honra. Las mujeres no solo deben conservar el honor, sino aparentar que lo poseen, ya que, como expone M^a Isabel Gascón Uceda:

“El honor no lo otorgan las virtudes o las actuaciones de una persona, sino la opinión que sobre ella y sus actos tenga la sociedad. Una sociedad que se erige en el juez principal de la vida pública y privada de las personas, en la que la deshonra es una afrenta personal, una mancha en la trayectoria vital que niega al individuo los privilegios que por nacimiento, posición social o acciones, le puedan corresponder y, en consecuencia, le incapacita para acceder a puestos de poder dentro de su comunidad. Cada individuo es el responsable de su propia reputación, de la imagen que de él tengan los demás a título privado” (2008:637)

²¹ Vid anexo 15 (pág. 44).

Debido a esta cuestión de la honra, muchas mujeres aprovechan el *Arte de amar* de Ovidio para intentar conseguir a la persona con quien desean desposarse. Al mantener relaciones sexuales, las jóvenes creen estar firmando una especie de contrato prematrimonial moral. Pero esto no es así, por lo que son muchos los personajes femeninos que acaban siendo burlados en su intento por conseguir un marido. En el corpus narrativo, los mejores ejemplos los encontramos en *El burlador de Sevilla*. Isabela no duda en emplear el género para intentar comprometerse con el Duque Octavio. En el extremo opuesto, Tisbea ha desdeñado a todos los hombres, pero se rinde ante don Juan y acaba siendo burlada, razón por la que tratará de suicidarse. Tras la exposición de estos personajes y, sobre todo, de estos comportamientos moralmente cuestionables hay una clara intención educativa. Los autores emplean este tipo de comportamientos para adoctrinar a la sociedad: las mujeres vírgenes son recompensadas y consiguen casarse, mientras que las que sucumben a la pasión pierden la honra.

El honor va a ser enemigo del amor y de los celos. El amor no tiene lugar en una sociedad patriarcal en la que los matrimonios son concertados por padres o hermanos. Por tanto, la búsqueda de este traerá como consecuencia, en la mayoría de los casos, la pérdida de la honra. En lo que respecta a los celos, van a ser los claves en varias de las obras del corpus. La más representativa es *El médico de su honra*, donde vemos la figura de Don Gutierre, un celoso patológico. Se entera que su mujer, doña Mencía, fue pretendida por el infante don Enrique, lo que provoca que Gutierre monte en cólera, ya que ve peligrar su honra²². Don Gutierre es incapaz de concebir que haya existido un pretendiente antes que él, pues eso significa que ha habido otro hombre cortejando a su mujer. Pero estos celos no son la primera muestra, sino que en el pasado ya abandonó a una mujer por esta cuestión. Sin embargo, en esta ocasión los celos y el miedo a la pérdida de su honra no están justificados, por lo que no hay lugar para la reacción agresiva que tiene. Además, estos celos, llevados al extremo por defender el honor incluso por encima de la vida, van a llevar a la violencia de género.

Precisamente, los dramas calderonianos por la cuestión del honor van a ser el germen de la violencia de género. Esto se deberá a que Calderón es quien desarrolla el razonamiento de que la mujer es el personaje más débil. Además, este tipo de dramas de honor van a favorecer la propagación de la idea de que a la mujer se le domina mediante

²² Vid anexo 16 (pág. 44).

la violencia y el miedo, asemejándola a una fiera domada que tiene que ser educada mediante la agresión física. No obstante, este pensamiento no es nuevo, sino que se ha transmitido desde la *Biblia* a la Edad Media y, posteriormente, al Siglo de Oro²³. La violencia de género en este caso no está aceptada, pero sí justificada como la defensa de la honra y poco penada, a pesar de haber cometido un delito de sangre. Por ello, ante la prácticamente ausencia de un castigo, este tipo de conductas podían ser reflejadas por la sociedad. Esto provocaba que los argumentos teatrales traspasaran las tablas y llegasen a la vida real.

Pero la defensa de la honra también es llevada al extremo por parte de doña Mencía y doña Leonor, quienes viven sometidas a la presión social del honor. La primera prefiere conservar la honra y morir por ello que delatar a su marido y sus intenciones de asesinarla. La segunda, aun sabiendo que Gutierre es un asesino, acepta casarse con él para recuperar el honor y el amor que años atrás le arrebató. Ambas saben que sus vidas corren peligro al lado de un celoso patológico, pero la presión social es más importante.

Este tipo de comportamientos de aceptación y sumisión ante la violencia de género, al igual que en el caso de los hombres, es extrapolado a la vida cotidiana de la sociedad. No podemos olvidar que el teatro era un medio de adoctrinamiento ideológico y social, por lo que este tipo de comportamientos en las obras establecían los patrones que se debían seguir. En *El ángel del hogar* también se refuerza esta idea de aceptación de los designios del hombre. La *Sección Femenina*, con sus normas para ser una buena esposa, también se destaca esta idea. “Como complemento del varón, ambos formaban una de las unidades sociales más significativas, la familia, en cuyo marco ejercía el doble papel de esposa solícita y madre dedicada al cuidado de su prole” (Merino, 2010:11-12).

Observamos cómo un concepto como los celos patológicos, los cuales derivan en violencia de género, ha atravesado la barrera temporal y está a la orden del día. Las feministas más importantes del siglo XX se hacen eco de la problemática de la violencia contra la mujer como, por ejemplo, Kate Millet, quien señala que:

“si bien la violencia física recibe mayor refuerzo social en ciertas clases y grupos étnicos, cabe afirmar que la fuerza es un componente colectivo de la mayoría de los patriarcados contemporáneos. Ahora bien, constituye un

²³ Muestra de ello es la *exempla* XXXV de *El Conde Lucanor* que trata sobre el mancebo que casó con una mujer brava, a quien somete mediante la violencia psicológica.

atributo exclusivo del macho, único ser psicológica y técnicamente preparado para consumir un acto de brutalidad.” (Millet, 1970:101)

Por ello, las mujeres debemos luchar contra la educación de sumisión y aceptación en la que tradicionalmente hemos sido educadas para erradicar la violencia de género de la sociedad. Aunque no es una cuestión que atañe únicamente a las mujeres, sino que los hombres también deben hacerse eco de las corrientes feministas y reconocer la igualdad plena entre ambos géneros. Seguiremos estancados en el siglo XVII si no somos capaces de evolucionar como sociedad y reconocer que no hay un sexo superior y otro inferior. La mujer no es lo inesencial y el hombre lo esencial, empleando la terminología de Beauvoir (2008:4). Ambos géneros deben ser “lo esencial”.

5. Conclusiones

Como hemos podido comprobar tras el análisis de este corpus teatral, es evidente que la literatura barroca poseía una doble función. Por un lado, es un fidedigno reflejo de la sociedad, ya que se trata de testimonios coetáneos entre la realidad que retratan y los autores. Por otro lado, es un medio de adoctrinamiento de la sociedad a través del entretenimiento. Esto se debe a que el teatro era casi el único acceso a la cultura de gran parte de la población, por lo que los autores utilizaban este hecho para promover las pautas que debían regir la moral. En efecto, esta transmisión de valores no siempre era una creación voluntaria del dramaturgo, sino que “se verá apoyado en gran medida por el poder que lo utilizará para hacer llegar a las masas [...] los pilares ideológicos básicos de la época.” (Núñez de Prado y Clavell, 2000:120).

A través de la literatura se divulgaron conceptos claves de la sociedad del siglo XVII, como la sumisión y obediencia de la mujer al hombre o la importancia de la honra. Todos estos valores estaban claramente respaldados por la religión cristiana. Es incuestionable el influjo que el dogma eclesiástico ejercía tanto en la sociedad como en las obras dramáticas, ya que la religión ayudaba a comprender aquello que no tenía explicación a través de la fe, lo que favorecía su extenso culto. En cambio, lo que puede generar controversia es el valor de dichas enseñanzas y el modelo de mujer que el cristianismo promovía. Mediante este tipo de obras se instruía a las mujeres para asumir un papel de inferioridad respecto a los hombres, llegando a provocar la anulación psicológica de estas. Es decir, en la educación religiosa y la propagación de sus valores reside el germen del patriarcado. No obstante, el cristianismo y el sistema patriarcal que esta favorece se han perpetuado en el tiempo con muestras como *El ángel del hogar* o la Sección femenina, que prorrogaron el aleccionamiento femenino.

Precisamente este es el problema que planteo con el desarrollo de este trabajo. Es inconcebible que los valores imperantes en el XVII se hayan dilatado temporalmente hasta la actualidad. De este modo, resulta importante fomentar los Estudios de Género y las investigaciones feministas para intentar favorecer la evolución de la sociedad en materias de igualdad. Los trabajos de feministas como Simone de Beauvoir, Rosa Cobo Bedía, Kate Millet, Celia Amorós, Victoria Sau o Gayle Rubin, entre otras, resultan fundamentales para alcanzar la equidad entre los géneros.

Para ello no solamente es importante estudiar las obras actuales bajo la óptica feminista, sino que también es primordial realizar una revisión de las creaciones literarias previas. A través del análisis crítico del corpus teatral he conseguido identificar las pautas morales que imperaban en la sociedad barroca, las cuales en gran medida perduran en la actualidad. Su preservación resulta un obstáculo en la consecución de los ideales que los estudios feministas impulsan. Simone de Beauvoir en su *Segundo sexo* señala que “no se nace mujer: se llega a serlo” (2008:87). Con esta afirmación está resaltando la importancia de la educación y del desarrollo personal para configurarse como mujer. A pesar de lo revolucionario de esta máxima feminista para la concepción del género femenino, en el siglo XVII eran conscientes de la importancia de la educación y la cultura para la configuración de los géneros, ya que este aspecto radica la importancia del teatro como adoctrinamiento social.

Por las razones mencionadas, resulta vital que las producciones literarias sigan las pautas marcadas por las teorías feministas si queremos avanzar en materia de igualdad entre los géneros. Realizar lecturas desde la óptica de los Estudios de Género de los clásicos literarios nos permite localizar los comportamientos misóginos y las estructuras patriarcales que perduran y entorpecen el progreso social. Como si se tratase de una enfermedad, una vez identificada, es más fácil tratarla. No obstante, hoy en día la literatura no es el único medio de propagación cultural, sino que hay nuevos soportes, como la televisión o el cine. Ante estos medios culturales es importante mantener una actitud crítica y activa, para escrutar los contenidos que nos transmiten y juzgarlos de acuerdo con el patrón feminista, lo que nos permitirá erradicar de una vez por todas la lacra del patriarcado de la sociedad.

6. Bibliografía

AMORÓS, C. (1998). “El punto de vista feminista como crítica”, en *Cambio de paradigma, género y eclesiología*. Navarra: Verbo Divino.

----- (2009). “Simone de Beauvoir: entre la vindicación y la crítica al Androcentrismo”, en *Investigaciones Feministas*, vol. 0, pp. 9 - 27.

BARD, C. (2012). *Historia política del pantalón*. Barcelona: Tusquets.

BEAUVOIR, S. de (2008). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1976). *El alcalde de Zalamea*. Edición de José María Díez Borque. Madrid: Castalia.

----- (1981). *El médico de su honra*. Edición de D.W. Cruickshank. Madrid: Castalia.

----- (1994). *La vida es sueño*. Edición de José M. Ruano de la Haza. Madrid: Castalia.

CARRIÓN, M. M. (2008). «Mencía (in)visible, tragedia y violencia doméstica en *El médico de su honra*», en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*. España: Iberoamericana, pp. 429 – 448.

COBO BEDÍA, R. (2014). *Aproximaciones a la teoría crítica feminista*. Lima: Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de las Mujeres (CLADEM)

CRUZ, A. J. (1990). “Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro”, en *Estado actual de los estudios sobre el siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional del Siglo de Oro*, vol. 1, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 255 – 259.

DÍEZ BORQUE, J. M. (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Bosch.

----- (1985). *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus.

DON JUAN MANUEL. (1987). *Libro del Conde Lucanor*. Madrid: Editorial Castalia.

ESCALONILLA LÓPEZ, R. A. (2001). “Mujer y travestismo en el teatro de Calderón”, en *Revista de literatura*, vol. 63, Núm. 125. DOI: 10.3989/revliteratura.2001.v63.i125.227

GASCÓN UCEDA, M^a.I., (2008). “Honor masculino, honor femenino, honor familiar”, en *Pedralbes: Revista d’historia moderna*, nº 28, España: Universitat de Barcelona, pp. 635 – 648

GÓMEZ Y PATIÑO, M. (2000). “La mujer en Calderón. El rol femenino en *La dama duende* y el *Alcalde de Zalamea*: Ángela e Isabel. Un análisis comparativo desde el siglo XX.”, en *Calderón: una lectura desde el siglo XXI*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, pp. 183 – 218.

MERINO, A. (2010). *Mujeres y educación durante el franquismo: en imágenes*. Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle, pp. 11 – 12.

MILLET, K. (1970). *Política sexual*. Madrid: Cátedra

MOIR, D. y WILSON, E. M. (1974). “El teatro de Lope de Vega” en *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro (1492 – 1700)*, vol. 3. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel.

----- (1974). “Tirso de Molina” en *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro (1492 – 1700)*, vol. 3. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel.

----- (1974). “Calderón” en *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*, vol. 3. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel.

MOLINA, T. de. (1980). *Don Gil de las calzas verdes*. Madrid: Emiliano Escolar Editor

----- (1997). *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Edición de Mercedes Sánchez Sánchez. Madrid: Castalia.

MORILLA PALACIOS, A. (2009). “El universo femenino en *El burlador de Sevilla* y en *Don Juan Tenorio*”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Consulta: 17 de julio de 2019.

NÚÑEZ DE PRADO Y CLAVELL, S. y Gómez y Patiño, M. (2000). «Ideología dominante y teatro en la España del siglo XVII: Calderón de la Barca y la transmisión de valores», en *Calderón: una lectura desde el siglo XXI*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, pp. 107 – 128.

ORIA OSÉS, J. (1989). “Influencia de la conquista del pensamiento, la cultura y la literatura”, en *Vasconia: Cuadernos de historia – geografía*. Nº 11, pp. 59 – 78.

- OVIDIO (1999). *Arte de amar*. Madrid: Hiperión
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (2012). *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel, pp.127 - 146.
- PRIMO DE RIVERA, P. (1953). *Manual de la Sección femenina*. España
- RICH, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños.
- RODRÍGUEZ CACHO, L. (2009). *Manual de historia de la Literatura española*, vol. 1. Madrid: Castalia, pp. 375 – 432.
- RUBIN, G. (1986). “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”, en *Nueva antropología*. Nº 30
- RYAN, M. (1999). «Feminismo», en *Teoría literaria: una introducción práctica*. Madrid: Alianza, pp. 119 – 122.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, B. y PORRO HERRERA., M.J. (2008). *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*. Universidad de Córdoba.
- SAU, V. (2000). *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria editorial.
- Sagrada Biblia* (2014). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SEGURA GRAÍÑO, C. (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española, fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. Madrid: Narcea Ediciones.
- SINUÉS, M^a del P. (1881). *El ángel del hogar*. 2 tomos. Madrid: Librerías de A. de San Martín.
- VEGA, L. de. (1969). *Obras escogidas*, vol. 1. Edición de Federico Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, pp. 254 – 256.
- (1985). *El caballero de Olmedo*. Edición de Joseph Pérez. Madrid: Castalia.
- (2009a). *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Edición de Juan María Marín. Madrid: Cátedra.
- (2009b). *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, pp. 131 – 152.

----- (2013). *Fuente Ovejuna*. Edición de Juan María Marín. Madrid: Cátedra.

WOLLSTONECRAFT, M. (1994). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Cátedra

ZAVALA, I. M. (coord.). (1993). «El canon, la literatura y las teorías feministas», en *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. 2. Barcelona: Anthropos, pp. 9 – 20.

----- (1993). «Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)», en *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. 2. Barcelona: Anthropos, pp. 177 – 214.

7. Anexos

Anexo 1. Abecedario de la mujer perfecta (*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, I, vv. 409 – 447).

Peribáñez: Amar y honrar su marido

es letra deste abecé, 410

siendo buena por la B,

que es todo el bien que te pido.

Haráte cuerda la C,

la D dulce y entendida

la E, y la F en la vida 415

firme, fuerte y de gran fe.

La G grave, y para honrada,

la H, que con la I

te hará ilustre, si de ti

queda mi casa ilustrada. 420

Limpia serás por la L,

y por la M, maestra

de tus hijos, cual lo muestra

quien de sus vicios se duele.

La N te enseña un no 425

a solicitudes locas;

que este no, que aprenden pocas,

está en la N y la O.

La P te hará pensativa,

la Q bien quista, la R	430
con tal razón, que destierre	
toda locura excesiva.	
Solícita te ha de hacer	
de mi regalo la S,	
la T tal que no pudiese	435
hallarse mejor mujer.	
La V te hará verdadera,	
la X buena cristiana,	
letra que en la vida humana	
has de aprender la primera.	440
Por la Z has de guardarte	
de ser celosa; que es cosa	
que nuestra paz amorosa	
puede, Casilda, quitarte.	
Aprende este canto llano;	
que con aquesta cartilla,	445
tú serás flor de la villa,	
y yo el más noble villano.	447

Anexo 2. Elección de la casa de Don Crespo (*El alcalde de Zalamea*, I, vv. 174 – 182)

Sargento:	Dicen que ésta es la mejor	
	casa del lugar, señor;	175
	y si va a decir verdad,	

yo la escogí para ti,
no tanto porque lo sea,
como porque en Zalamea
no hay tan bella mujer... 180

Álvaro: Di

Sargento: Como una hija suya.

Anexo 3. Entrega de Inés a Don Alonso (*El caballero de Olmedo*, II, vv. 1033 – 1036).

Inés: Tú solo dueño has de ser 1033
de mi libertad y vida;
no hay fuerza que el ser impida,
don Alonso, tu mujer. 1036

Anexo 4. Juego de palabras entre vejez y Vejer de la Frontera (*Burlador de Sevilla*, II, vv. 1209 – 1217)

Don Juan: ¿Qué hay de Sevilla?
Mota: Está ya
toda esta corte mudada. 1210
Don Juan: ¿Mujeres?
Mota: Cosa juzgada
Don Juan: ¿Inés?
Mota: A Vejel se va.
Don Juan: Buen lugar para vivir
la que tan dama nació. 1215
Mota: El tiempo la desterró

a Vejel.

Don Juan: Irá a morir.

Anexo 5. Disculpas de Mencía por su apariencia (*El médico de su honra*, II, vv. 1235 – 1238)

Mencía: Poco reglarte espero; 1235
porque como no aguardaba
huésped, descuidada estaba.
Cena os quiero apercibir.

Anexo 6. Explicación del juego de máscaras de Rosaura (*La vida es sueño*, III, vv. 2712 – 2727)

Rosaura: Tres veces son las que ya
me admiras, tres las que ignoras
quién soy, pues las tres me has visto
en diverso traje y forma. 2715
La primera me creíste
varón, en la rigurosa
prisión, donde fue tu vida
de mis desdichas lisonja.
La segunda me admiraste 2720
mujer, cuando fue la pompa
de tu majestad un sueño,
una fantasma, una sombra.
La tercera es hoy, que siendo

monstruo de una especie y otra, 2725

entre galas de mujer,

armas de varón me adornan.

Anexo 7. Conversación entre Pedro y Juan (*El alcalde de Zalamea*, II, vv. 718 – 721)

Pedro: No hables mal de las mujeres;
la más humilde, te digo
que es digna de estimación,
porque, al fin, de ellas nacimos.”

Anexo 8. Celos de doña Leonor hacia doña Inés (*El caballero de Olmedo*, I, vv. 771 – 776)

D. Inés: ¿No ves que también
trae el listón don Fernando?

D. Leonor: Si en los dos le estoy mirando,
entrambos te quieren bien.

D. Inés: Sólo falta que me pidas 775
celos, cuando estoy sin mí.

Anexo 9. Venganza de Laurencia (*Fuenteovejuna*, III, vv. 1722 – 1795)

Esteban: ¡Hija mía!

Laurencia: No me nombres
tu hija.

Esteban: ¿Por qué, mis ojos?
¿Por qué?

Laurencia:	Por muchas razones	1725
	y sean las principales:	
	porque dejas que me roben	
	tiranos sin que me vengues,	
	traidores sin que me cobres.	
	Aún no era yo de Frondoso	1730
	para que digas que tome,	
	como marido, venganza,	
	que aquí por tu cuenta corre:	
	que, en tanto que de las bodas	
	no haya llegado la noche,	1735
	del padre, y no del marido,	
	la obligación presupone;	
	que, en tanto que no me entregan	
	una joya, aunque la compre,	
	no ha de correr por mi cuenta	1740
	las guardas ni los ladrones.	
	Llevóme de vuestros ojos	
	a su casa Fernán Gómez:	
	la oveja al lobo dejáis	
	como cobardes pastores.	1745
	¿Qué dagas no vi en mi pecho?	
	¿Qué desatinos enormes,	
	qué palabras, qué amenazas,	

y qué delitos atroces,
por rendir mi castidad 1750
a sus apetitos torpes?
Mis cabellos, ¿no lo dicen?
¿No se ven aquí los golpes
de la sangre y las señales?
¿Vosotros sois hombres nobles? 1755
¿Vosotros padres y deudos?
¡Vosotros, que no se os rompen
las entrañas de dolor
de verme en tantos dolores,
ovejas sois: bien lo dice 1760
de Fuenteovejuna el nombre!
Dadme unas armas a mí
pues sois piedras, pues sois bronces,
pues sois jaspes, pues sois tigres...
Tigres no, porque, feroces, 1765
siguen quien roba sus hijos
matando los cazadores
antes que entren por el mar
y por sus ondas se arrojen;
liebres cobardes nacistes; 1770
bárbaros sois, no españoles;
gallinas, ¡vuestras mujeres

sufrís que otros hombres gocen!
 Poneos ruelas en la cinta.
 ¿Para qué os ceñís estoques? 1775
 ¡Vive Dios, que he de trazar
 que solas mujeres cobren
 la honra de estos tiranos,
 la sangre destos traidores,
 y que os han de tirar piedras, 1780
 hilanderas, maricones,
 amujerados, cobardes,
 y que mañana os adornen
 nuestras tocas y basquiñas,
 solimanes y colores! 1785
 A Frondoso quiere ya,
 sin sentencia, sin pregones,
 colgar el comendador
 del almena de una torre.
 De todos hará lo mismo, 1790
 y yo me huelgo, medio hombres,
 porque quede sin mujeres
 esta villa honrada y torne
 aquel siglo de amazonas,
 eterno espanto del orbe. 1795

Anexo 10. Exhortación de Laurencia a las villanas (*Fuenteovejuna*, III, vv. 1817 – 1820)

Laurencia: Caminad, que el cielo os oye.

¡Ah, mujeres de la villa!

¡Acudid porque se cobre

vuestro honor, acudid todas! 1820

Anexo 11. Conversación entre Nuño y Mendo sobre pedir la mano de Isabel (*El alcalde de Zalamea*, I, vv. 313 – 324)

Nuño: Oh quién fuera

hidalgo!

Mendo: Y más no me hables

de esto, pues ya de Isabel 315

vamos entrando en la calle.

Nuño: ¿Por qué, si de Isabel eres

tan firme y rendido amante,

a su padre no la pides?

Pues con esto tú y su padre 320

remediaréis de una vez

entrambas necesidades;

tú comerás, y él hará

hidalgos sus nietos.

Anexo 12. Decisión de don Juan de conquistar a doña Inés (*Don Gil de las calzas verdes*, I, vv. 847 – 852)

Juan (aparte) Este don Gil me ha de dar

en qué entender; mas disponga
 el hado lo que quisiere;
 que doña Inés será mía, 850
 y si comité y porfía,
 tendrás lo que viniere.

Anexo 13. Isabel ingresará en un convento para recuperar la honra (*El alcalde de Zalamea*, III, vv. 949 – 958)

Lope: Agradeced al buen tiempo
 que llegó Su Majestad. 950
 Crespo: ¡Par Dios!, aunque no llegara
 no tenía remedio ya.
 Lope: ¿No fuera mejor hablarme,
 dando el preso y remediar
 el honor de vuestra hija? 955
 Crespo: Un convento entrará
 que ha elegido y tiene esposo
 que no mira en calidad social.

Anexo 14. Labores domésticas de Casilda (*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, I, vv. 705 – 763)

Casilda: No sé yo cuáles son pocos. 705
 Sé que mis sentidos locos
 lo están de tantos favores.
 Cuando se muestra el lucero,

viene del campo mi esposo,
de su cena deseoso; 710
síntele el alma primero,
y salgo a abrille la puerta,
arrojando la almohadilla,
que siempre tengo en la villa
quien mis labores concierta. 715
El de las mulas se arroja,
y yo me arrojo en sus brazos;
tal vez de nuestros abrazos
la bestia hambrienta se enoja,
y, sintiéndola gruñir, 720
dice: «En dándole la cena
al ganado, cara buena,
volverá Pedro a salir.»
Mientras él paja les echa,
ir por cebada me manda; 725
yo la traigo, él la zaranda,
y deja la que aprovecha.
Revuélvela en el pesebre,
y allí me vuelve a abrazar;
que no hay tan bajo lugar 730
que el amor no le celebre.
Salimos donde ya está

dándonos voces la olla,
porque el ajo y la cebolla,
fuera del olor que da 735
por toda nuestra cocina,
tocan a la cobertera
el villano de manera
que a bailalle nos inclina.
Sácola en limpios manteles, 740
no en plata, aunque yo quisiera;
platos son de Talavera,
que están vertiendo claveles.
Avahóle su escodilla
de sopas con tal primor, 745
que no la come mejor
el señor de muesa villa;
y él lo paga, porque a fe,
que apenas bocado toma,
de que, como a su paloma, 750
lo que es mejor no me dé.
Bebe, y deja la mitad;
bébole las fuerzas yo.
Traigo olivas, y si no,
es postre la voluntad. 755
Acabada la comida

puestas las manos los dos,
 dámosle gracias a Dios
 por la merced recibida;
 y vámonos a acostar 760
 donde le pesa al Aurora
 cuando se llega la hora
 de venirnos a llamar.

Anexo 15. Matrimonio concertado para doña Inés (*El caballero de Olmedo*, I, vv. 867 – 872)

Inés: ¡Ay, madre! Vuélvesme loca.
 Pero, ¡triste!, ¿cómo puedo
 ser suya, si a don Rodrigo
 me da mi padre don Pedro? 870
 Él y don Fernando están
 tratando mi casamiento.

Anexo 16. Gutierre amenaza de muerte a su mujer (*El médico de su honra*, II, vv. 2015 – 2033)

Gutierre: ¿Celoso? ¿Sabes tú lo que son celos? 2015
 Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos!;
 porque si lo supiera,
 y celos...
 Mencía: ¡Ay de mí!
 Gutierre: ...llegar pudiera

a tener... ¿qué son celos?

átomos, ilusiones y desvelos... 2020

no más que de una esclava, una criada,
 por sombra imaginada,
 con hechos inhumanos,
 a pedazos sacara con mis manos

el corazón, y luego 2025

envuelto en sangre, desatado en fuego,
 el corazón comiera
 a bocados, la sangre me bebiera,
 el alma le sacara,

y el alma, ¡vive Dios!, despedazara, 2030

si capaz de dolor el alma fuera.

¿Pero cómo hablo yo de esta manera?

Mencia: Temor al alma ofreces.